

Couleurs de la scène africaine. Présentation

Suzie Suriam

Numéro 31, printemps 2002

Couleurs de la scène africaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041484ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041484ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Suriam, S. (2002). Couleurs de la scène africaine. Présentation. *L'Annuaire théâtral*, (31), 9–11. <https://doi.org/10.7202/041484ar>

Suzie Suriam
Purdue University

Couleurs de la scène africaine Présentation

Le théâtre africain connaît, ces dernières années, une fortune nouvelle. Belle ironie du sort, alors que son existence a été pendant longtemps niée ou sérieusement mise en question : les uns n'y voyaient qu'une extension des divers rituels florissant en terre africaine, les autres l'enveloppe (plus ou moins mâtinée de couleur locale) d'un message politique controversé.

Le présent numéro de *L'Annuaire théâtral*, sur le théâtre d'Afrique noire francophone, s'inscrit plus ou moins directement dans la lignée d'autres ouvrages ou numéros de revues parus au cours des deux dernières années : *Œuvres & critiques* sur le « Théâtre noir francophone », *Théâtre/Public* n° 158 consacré aux « Écritures contemporaines d'Afrique noire » et *Plural* sur « L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle ». Ce dernier ouvrage s'inspire d'un ensemble d'articles parus dans *Africulture* et *Théâtre/Public* pour témoigner de la « vitalité du théâtre africain francophone, mais aussi de sa diversité » (p. 14).

Alors pourquoi revenir sur le sujet ? Et surtout pourquoi *L'Annuaire théâtral*, revue québécoise, y consacre-t-elle tout un dossier ? Quel est le lien ? Je répondrais simplement à la première question en la reformulant : « Pourquoi consacrer de multiples ouvrages au théâtre français, britannique, québécois ou japonais, par exemple ? Ne peut-on couvrir le sujet en une demi-douzaine d'articles ? ». Point n'est besoin d'épiloguer : tout théâtre digne de ce nom est multiple, protéiforme. Il

se réinvente sans cesse, surprend et parfois dérange par sa trop grande vivacité et originalité. Il appelle donc de multiples lectures et interprétations. Dans le cas du théâtre d'Afrique noire francophone, on peut parler d'un champ iconoclaste, tant par sa critique acerbe des régimes africains dictatoriaux, des coutumes quelquefois préjudiciables (aux femmes en particulier), des complaisances envers les États du Nord, que par son réaménagement de la langue française. Aux deux autres questions, je répondrai en paraphrasant Sylvie Chalaye dans son introduction au numéro de *Plural*, que l'Afrique n'est ni une esthétique, ni une origine nationale mais un continent, dont la population s'est essaimée à travers le monde. Elle est en ce sens internationale : il y a une Afrique de l'Europe, une de l'Asie et une des Amériques. « Aussi l'africanité d'un spectacle n'est plus dans sa location géographique, mais dans l'esthétique contemporaine d'une Afrique qu'affirme ses créateurs par ce qu'ils vivent et non pas par où ils vivent » (p. 15).

Dans l'article d'introduction au présent numéro, « Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement », j'analyse précisément un exemple de l'*Afrique des Amériques* – ou de l'*Amérique des Afriques*, car il ne s'agit pas ici d'établir la primauté d'un continent sur l'autre, d'une esthétique sur l'autre. Je tente au contraire de démontrer que, des deux côtés de l'Atlantique, les créateurs ont su véhiculer les crises et les victoires de leur peuple tout en faisant preuve d'une grande flexibilité, sur le plan de l'esthétique et des sujets abordés. Il en résulte des œuvres éminemment exportables. Leur public n'a pas d'avance été soigneusement ciblé : il est fluctuant, sans cesse occupé à se redéfinir.

Dans « L'homme-chien ou la fraternité du désespoir », Greta Rodriguez-Antoniotti effectue un rapprochement entre l'auteur français Bernard-Marie Koltès, dont le génie est unanimement reconnu et célébré, et le grand écrivain congolais Sony Labou Tansi. Leurs pièces, qui sont presque contemporaines, se répondent et se complètent comme dans un système de vases communicants. Il y a par conséquent entre Koltès et Labou Tansi une « nébuleuse fraternité », reposant sur le caractère iconoclaste et éminemment combatif de leur deux œuvres. Peut-on donc parler dans ce cas-ci d'une *Afrique de l'Europe*, ou vice-versa ?

Jean Ouédraogo nous rappelle, dans son article « Le vrai et l'ivraie dans *Le diseur de vérité* », que tous les créateurs africains sont, dans une certaine mesure, de permanents exilés. Aussi refusent-ils d'assujettir leurs écrits à des frontières géographiques et génériques qu'ils estiment factices. C'est le cas de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma dont le premier roman, *Les soleils des indépendances* (1968), est devenu la pierre angulaire de la littérature africaine contemporaine. Tous ses romans

ont depuis été intégrés au patrimoine littéraire français, puisqu'il écrit dans une langue qui – tout en n'étant ni celle de Molière ni celle de Voltaire – plaît au public parisien¹. Ouédraogo analyse *Le diseur de vérité* (1974 – Acoria, 1998), l'unique pièce de théâtre de l'auteur, et montre qu'elle occupe une place charnière dans l'œuvre de Kourouma : elle reprend certaines des caractéristiques des *Soleils des indépendances* et annonce ses futurs romans, sur les plans esthétique et politique.

John Conteh-Morgan, avec « Performance indigène et esthétique du théâtre "alternatif" en Afrique francophone », et Kangni Alem, avec « Notes sur les pratiques théâtrales en Afrique noire : dramaturgies contemporaines et logiques festivières », se penchent tous deux sur une nouvelle forme de spectacle créée en Afrique pour un public africain. Malgré les difficultés exposées par Alem – dues à l'absence de véritables politiques culturelles en Afrique noire francophone, à la logique de marché et à l'omniprésence des enjeux de pouvoir –, ces spectacles tentent d'imposer un axe de communication sud-sud, seul susceptible de contrer l'uniformisation culturelle. Tel est, par exemple, l'objectif du « théâtre alternatif » en Afrique francophone, défini par Conteh-Morgan (à travers l'œuvre de Werewere Liking et celle de Tchicaya U' Tamsi) comme étant en rupture avec le théâtre traditionnel, centré autour du texte. La performance est ici centrale – qu'elle soit d'inspiration rituelle, rythmique ou cinématique.

La section « Document » est consacrée au texte de Jill MacDougall sur « *Tafisula ou la Mami Wata*, une création du Mwondo Théâtre ». L'auteure y décrit une création collective à laquelle elle a eu le privilège de prendre part. Elle montre que la tradition orale, l'engagement social dans la communauté, l'expérimentation et un auto-financement à base de débrouillardise sont constitutifs du Mwondo Théâtre, troupe basée à Lubumbashi au Zaïre. Elle pose la question de la langue de représentation, de l'espace (scénique et rituel), ainsi que du public auquel s'adresse une telle production. Des photos du spectacle de *Tafisula ou la Mami Wata* accompagnent avec bonheur son texte et le nourrissent.

1. Le roman *Les soleils des indépendances* a d'abord été rejeté par plusieurs maisons d'édition parisiennes – car l'auteur avait de son propre aveu fait subir à la langue française un traitement bambara – avant d'être accepté par les Presses de l'Université de Montréal et de recevoir le prix de la revue *Études françaises*, en 1968. En 1970, il a été publié par les Éditions du Seuil (Paris) qui ont aussi fait paraître par la suite les trois autres romans de Kourouma.